cidenza della strumentazione linguistica: il francese popolare e l'*argot* non hanno un equivalente in Italia, Benzoni lo sa bene e mostra come il traduttore da una parte non assecondi l'anarchia grammaticale dell'originale, le sue emotive slogature sintattiche, dall'altra rimpolpi il fraseggio più continuo e fluido della traduzione, esplorando le risorse del toscano popolare, con fini di giocosa e corposa espressività. Si rileva anche come un'altra mossa, agonistica, di Caproni sia stata quella di sfruttare pienamente le qualità plastiche dell'italiano, la sua elastica capacità di far germinare nuovi vocaboli o nuove suggestioni verbali da combinazioni e formazioni inconsuete, inserzioni di prefissi o suffissi, agglutinamenti. E' in questo modo che l'irriducibile (intraducibile) espressionismo lessicale di Céline può trovare un equivalente italiano all'altezza (Benzoni non manca di contestualizzare la versione negli anni sessanta, quando la menippea linguistica di Gadda, e i pasticci stilistici dei narratori, Testori, Bianciardi, Arbasino, erano esperienze all'ordine del giorno).

Se nei capitoli che abbiamo indicato quello che prevale è un andamento analitico-descrittivo, attento alla schedatura dei fenomeni, concreto nei rilievi, le conclusioni, come devono, spiccano un salto oltre, stringono in efficace sintesi interpretativa la dispersività dei dati testuali. «L'impressione è che tra l'originale e la traduzione vi sia una sfasatura sostanziale per cui il fondo rabbioso e violento della narrazione celiniana risulta smorzato». Questa sfasatura viene ricondotta alle sue origini psico-ideologiche, alla differenza tra il nichilismo misantropico del francese e il pensiero ateologico, ma tremantemente umanistico, del poeta genovese, tra l'iraconda furia iconoclasta di Céline e la «disperazione calma/senza sgomento» di Caproni. Quello che si viene alla fine configurando da questa esperienza di traduzione è una sorta di letteraria avventura nel dissimile, un «impulsivo atto d'amore», un «atto temerario» (secondo parole posteriori dell'autore stesso) diperdimento in un' alterità, che diventa scoperta di un sé, anche stilistico, altrimenti sconosciuto. E' come se in Spagna a tradurre la lirica di Caproni fosse un narratore e un lirico basso e gergale, maledettistico, come Sanchez-Ostiz: la situazione si rovescerebbe, da affrontare sarebbe un melodismo insidioso, un fraseggio di rime insistite, che nasconde, non ostenta, nella sua fluidità appena elegantemente inceppata, uno psicologismo attorto e ombroso; da mettere da parte sarebbero gli iterati artifici delle sperimentazioni oraleggianti, le fosche e risentite armi dell'espressionismo linguistico.

Piero Dal Bon

Antonio TABUCCHI,
Si sta facendo sempre più tardi,
Milano: Feltrinelli, 2001, p. 230.

Dopo quattro anni da *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Tabucchi ha pubblicato *Si sta facendo sempre più tardi* (marzo 2001), un romanzo epistolare modulato su diciasette voci maschili e due femminili che si sovrappongono nella lettera di Atropos-Arianna. Sinceramente, dopo aver frequentato per molti anni la narrativa di Tabucchi, non so dire se l'ultimo *Si sta facendo sempre più tardi* sia un libro atteso, sia solo una scadenza editoriale o, come dice il protagonista di *Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento, te sonno*, sia la raccolta di quanto Tabucchi ha «composto in questi anni». L'autore del resto ci ha fin troppo abi-

VISIT…

tuati a queste perplessità poiché, escludendo i romanzi o racconti di più immediato successo, è nota la patina di ambiguità che avvolge le sue storie e ancor più le domande che provoca nel lettore. Anche in questa occasione gli interrogativi non mancano perché alla lettura tutto riecheggia e la sensazione del già letto, sentito o visto, prevale. Il lettore non può che provare un «certo imbarazzo» in quanto l'attuale libro è dominato da una forte circolarità, volutamente non dissimulata, con la precedente produzione. Non solo si citano o menzionano i romanzi pubblicati causando «claustrofobiche» iterazioni alla *Sostiene Pereira*, ma il *fil rouge* di molti testi è l'attacco *ex abrupto* di *Any where out of the world* (in *Piccoli equivoci senza importanza*) di cui esempi chiari possono essere gli inizi di *Forbidden Games* o *A cosa serve un'arpa con una corda sola?* E il richiamo è insistente tanto da provocare una sensazione di fastidio in chi legge; i mittenti ci obbligano a seguire un loro itinerario a dir poco carsico che attraversa queste lettere-racconto fino al taglio perentorio dell'«Adesso. Ora. Subito» della diciottesima lettera. La volontà di depistare confondendo con i molti rimandi musicali, fotografici e letterari è una prassi conosciuta della sapiente gestione testuale di Tabucchi, anche se qui sembra venir meno quel patto autoriale fin ora mantenuto con il lettore. In un monologo evocativo e amaro i diciotto scrittori parlano di un amore lontano, perduto o sognato, un amore condizionato dalle regole della vita a cui nessuno può sottrarsi: per chi le infrange o le nega c'è solo il silenzio. Aleggia su tutto il libro un senso di rimpianto, di malinconico sguardo al passato con la presente coscienza che quello che è stato non si può né modificare, né far rivivere. Una sorta di tristezza che non si ferma nemmeno davanti all'infantile vendetta di *Buono come sei*, ai viaggi alla Walser o alla diciottesima lettera di Arianna. Il titolo, il *refrain* di «come vanno le cose. E cosa le guida: un niente» e il finale risolutivo dell'ultima lettera suggeriscono il sentimento della perdita, la consapevolezza dello scorrere del tempo, la coscienza che i giochi sono fatti e che è impossibile far tornare quanto è già stato come, non a caso, ricorda il genere usato, scritto sempre in assenza del destinatario e basato sulla distanza. La veste epistolare già utilizzata, e mai in funzione neutra (vedi *Il gioco del rovescio*, *Donna di Porto Pin*, *I volatili del Beato Angelico*), fa nascere il sospetto che Tabucchi sfrutti un genere «minore» per parlarci dello *status* della scrittura e di un'esistenza sofferente che ha questa volta come centro l'amore, simbolo dell'alterità, della ricerca e dell'inseguimento dell'altro o di se stessi. Ed è un amore fatto di ricordi, ma anche di rancore in *Buono come sei*, di occasioni perdute in cui le scelte imposte dalla vita hanno determinato la lontananza dalla persona amata. Ma se la traccia sentimentale guida con una scrittura affascinate e coinvolgente il lettore va anche detto che questa certamente non è l'unica chiave di lettura. Diversamente non si possono spiegare le lettere di *Libri mai scritti, viaggi mai fatti* in cui chiarissima è l'influenza bartlebiana di Vila-Matas, il «preferisco di no» in *Vigilia dell'Ascensione* o in *Occhi miei chiari, miei capelli di miele* lettera-racconto in cui la destinataria si è innamorata di un uomo che scrive libri solo mentalmente. Quel Robert Walser di cui Vila-Matas scrive «sabía que escribir que no se puede escribir, también es escribir» è lo stesso a cui Tabucchi dedica *Sono passato a trovarti, ma non c'eri*. Frequenti le ripetizioni e le riprese che creano ambiguità fra le istanze dialoganti dell'io — il motivo della lettera — e quelle formali-poetiche della scrittura. La scelta del romanzo epistolare, che l'autore non «esclude» sia basato su «lettere d'amore» ci spinge ad interrogarci sull'intersezione del soggettivo del sentimento con l'oggettivo della scrittura, del privato della storia con il pubblico del mezzo, della presenza con l'assenza.

La fusione e lo scollamento dei due piani contrapposti se da un lato accrescono la magia della lettera, anche indirizzata «a se stessi», dall'altro non permettono al libro di trovare sempre una propria misura. Mentre l'autoreferenzialità martellante e il citazionismo rischiano di bloccare la scrittura, i motivi palesi della lettera (l'appuntamento o il saldo con l'altro e/o con il passato) e le ragioni più intrinseche (la ricerca di un senso, i motivi che spingono alla stesura oscillanti fra monologhi interiori e intenti dialoganti con il lettore) aprono la prospettiva meramente individuale all'orizzonte ontologico e metalettario. *Si sta facendo sempre più tardi* quindi, pur rappresentando la mappatura di una geografia dell'anima inedita subordinata alle coordinate temporali simbolicamente raffigurate dall'equinozio settembrino, suggerisce anche la volontà di andare oltre la scadenza del vissuto, di sottrarre la scrittura al contingente, «di venire a patti con la mancanza di senso della vita». Le lettere sono scritte a chi non c'è più, anche ai morti, rivisitando quelle voci (Kavafis) che da sempre accompagnano la prosa tabucchiana e che qui si fondono con le parole dei mittenti. L'«equivoco messaggero» che porta in sè il segno dell'episodicità, della falsità e del frammento può rovesciare il proprio *status* e prospettare un'unità attraverso la ripetizione della frase menzionata, l'equinozio, il frattempo, lo specchio, il silenzio, la finestra e non ultimo, la struttura a romanzo. Quindi la scrittura è sì falsificazione della realtà, gioco semantico tra le varie lingue (*alvido/olvido*), ma anche unico scampo allo scorrere del tempo. Così se da un lato viene rincorso il mito bartlebiano del silenzio, dall'altro si afferma che *Lettera al vento* è stata sottratta ad un romanzo non ancora scritto ma già esistente tantoché, il congedo dalle «storie querule» dei propri personaggi che «Adesso. Ora. Subito» devono tacere, pare poco probabile. Come non mai, con il chiaro rischio dell'eccesso, l'autore usa babelicamente tutti i linguaggi possibili siano essi fotografici, pittorici, musicali, letterari o idiomatici (uzbeco, ladino sefardita, portoghese, tedesco, inglese, francese, napoletano) e questa schizofrenia dell'espressione è anche specchio dello «smarrimento» dei diciotto mittenti che sondano i «territori ignoti» dell'amore. Le perplessità iniziali non si sono risolte, convivono piuttosto con la convinzione dell'impegno formale e poetico di questo libro che saluto con piacere. Il gioco sottile che interpella l'esperienza del lettore (chi non ha ricevuto o scritto / non scritto una lettera?) mettendola a confronto con il testo è anche la scommessa dell'autore, e nostra, di formulare un'aggiornata tavola di valori o di ipotizzare l'«apertura di una nuova fase» (Luperini) che caratterizza la narrativa odierna. Spinte diverse muovono questo libro e solo integrando la cifra sentimentale con la letteraria si può entrare nei complessi labirinti umani dell'alterità e della frammentazione dell'io che da sempre caratterizzano l'accattivante prosa di Tabucchi segnata più dalla riflessione che dalle facili risposte. Ai destinatari di *Si sta facendo sempre più tardi* spetta quindi una lettura contrassegnata da una volontà interrogante e orientata a ripercorrere i codici, anche esistenziali, del nostro tempo.

Nieves Trentini